MIGUEL DE MOLINA Y EL FLAMENCO

JOSÉ BLAS VEGA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

(*UN AÑO DESPUÉS DE SU CENTENARIO*)

Miguel de Molina lo fue todo en la canción española. Tanto su expresión artística, como muchas de sus actitudes vitales y la razón de su dedicación artística, están en gran parte influenciadas por el flamenco. En mi libro sobre *La canción española* (Madrid, 1996) ya hice su valoración artística, y ahora en esta ocasión quiero significar su vinculación con el arte flamenco, sin el cual posiblemente no se entienda las razones artísticas, que le llevaron a querer ser una estrella del baile y de la canción. El flamenco fue algo permanente a lo largo de su vida artística. El mismo, nos da algunas pautas que iremos analizando y complementando.

A los ocho años, en su Málaga natal, toma contacto y participa en la Casa de la Misericordia como niño del coro cantando villancicos populares. Al poco le vemos ya trabajando en el bar-colmado de su tía Carmen, donde sin duda alguna, escuchó los primeros cantes andaluces o flamencos, pues en este tipo de bares era frecuente que tanto los aficionados como los profesionales participaran en fiestas, teniendo en cuenta la gran afición al flamenco que siempre ha existido en Málaga y que por algo se ganó el sobrenombre de *Málaga cantaora*. Miguel debió de aprender bien estas primeras lecciones, pues al año siguiente, en 1921, con trece años, cuando se va de su casa, oye a un carretero cantar por serranas, matizando «una tan surrealista que no la olvidé jamás». En esa época no era difícil distinguir el cante de la serrana, posiblemente uno de los cantes menos conocidos, del que apenas había grabaciones.

En 1922, trabajando de recadero en un prostíbulo de Algeciras, entabla amistad con uno de los clientes, tipo alegre y pintoresco llamado Rafael el Corcho, gran aficionado al cante de siguiriyas y soleares. Este, a la dueña del prostíbulo y a Miguel, los invita a Granada al famoso Concurso de Cante Jondo que se celebraba en junio. Este concurso, famoso en los anales flamencos, estuvo organizado principalmente por Manuel de Falla y el joven Federico García Lorca. Tuvo gran significación como modelo a imitar dentro de una época que se conocería como de la Ópera Flamenca. Miguel nos recordaba «que yo siempre mostraba un interés apasionado por el cante. Nunca pude cantarlo,

porque creo que eso no se aprende y yo no nací con el cante dentro, aunque en algunos casos traté de aflamencar los remates de mis canciones», y en sus memorias nos deja datos inéditos para la historia del concurso, no recogidos en ninguna publicación especializada:

"La primera noche del concurso, el Corcho cantó por seguiriyas. Yo las sabía de memoria, de tanto escuchárselas en el patio de la casa de Pepa:

De tu pelo rubio
dame tú un cabello
para jaserme una caenilla
y echármela al cuello.

El yunque y martillo
rompen los metales
pero er juramento que yo a ti te hecho
no lo rompe nadie

Ambas siguiriyas son conocidas en el repertorio flamenco. La primera se la oí innumerables veces al maestro Bernardo el de los Lobitos".

Y será Granada y el flamenco donde vemos de nuevo a Miguel de Molina. Durante 1927 y gran parte de 1928, descubre una habilidad que le proporcionará la forma de ganarse la vida, esta vez como organizador de juergas flamencas, que consistía aprovechando el numeroso turismo que visitaba la ciudad, en llevarlos, mediante una comisión, a algunos colmados y sobre todo a las famosas cuevas del Sacromonte, donde los gitanos ofrecían un espectáculo de cante y baile. Las cuevas más famosas eran las de los Amaya y la de Las Gazpachas. Esta experiencia granadina, de mucha intensidad flamenca, le serviría para su decisión de trasladarse a Sevilla, ciudad también de gran atractivo turístico, que entre 1928 y 1929, iba además a celebrar un gran acontecimiento como el de la Exposición Iberoamericana. En ese momento reconoce que «aunque me apasionaban el cante y el baile, ni siquiera soñaba con ser artista». Pero Sevilla en el flamenco ha sido algo muy especial. En aquel entonces era un mundo festivo, incomparable, incansable e inagotable: Semana Santa, Feria, Rocío, Veladas y permanentemente la Alameda de Hércules. Todo era motivo para la fiesta y eso no lo desaprovechó Miguel: «y allí se puede decir que perfeccioné lo que había comenzado a aprender en Granada: cómo sobrevivir y abrirme camino en el difícil mundo de las juergas flamencas, de aquellas incomparables noches sevillanas». Miguel vivió y ejerció en la Alameda de Hércules. Esta célebre Alameda fue durante siglos el principal paseo de Sevilla. Lugar de encuentros y celebraciones, su nombre está unido a las famosas columnas que la adornan, a sus fuentes y arboleda, a la antigua velada de San Juan y al mundo de la diversión: teatro, bailes, prostitución, murgas y especialmente al flamenco.

Sin entrar en el siglo XIX, en la época de Miguel había tres cines: el Hispanoamericano, el Español y el Villasol. Pero lo que más carácter y ambientación

Foto de juventud de Miguel de Molina, dedicada a su madre, en 1933.

daba en la Alameda eran los puestos de cristales, de vidrieras de colores con aire parisino, terrazas al aire libre como el Hispano, Los cristales, Fernando el Gordo, Vigil, Plus Ultra... donde se podía comer, tapear o por el simple consumo se podían oír discos y ver actuaciones de artistas nóveles y las célebres murgas, que eran como restos de las comparsas gaditanas que tanto proliferaron en los cafés cantantes sevillanos. Y reinando en toda la Alameda y sus alrededores, los colmados y tabernas, donde la llama del flamenco destellaba arte durante toda la noche y madrugada. Y también picaresca, mucha picaresca y gracia, esa parte casi oculta del flamenco. En cada local había permanentemente cantaores y guitarristas de más categoría, y en las que sabemos intervino Miguel. Allí se concentraban prácticamente todos los artistas de Sevilla. También era el remate de los juerguistas, después de haber pasado por las ventas o los cafés cantantes. Aunque Miguel sólo cita de estos locales de juerga La Venta de Eritaña, la Europa y Las Siete Puertas, que era el establecimiento más popular, recordaremos otros como Las Maravillas, La Sacristía, Casa Postigo, Casa Parrita, Casa de Ceniza y los Majarones. Otra nota pintoresca la ponían los toreros y la prostitución en todas sus escalas. A esto hay que añadir dos importantes academias de baile: la de Eloisa Albéniz y la del maestro Realito, y además el famoso cabaret Salón Zapico, donde cantaban los flamencos.

Miguel recordaría a varios de los artistas flamencos que más le impactaron, como Pastora Pavón, la Niña de los Peines, la mejora cantaora de todos los tiempos (eso lo digo yo), su tocaor Manolo de Huelva, y sus hermanos Arturo y Tomás Pavón, el Niño Gloria, con sus hermanas las Pompis, Manuel Torre, y tuvo la suerte de escuchar «al Tuerto de Cádiz, muy cotizado con los señores de la baja Andalucía, que entonaba cantes grandes en un momento en que casi habían desaparecido y que fueron resucitados en la década de los cincuenta». Muy atinado el comentario, pues Aurelio de Cádiz (1887-1974) efectivamente fue un cantaor de minorías, que prestigió el cante gaditano dejando escuela. Aunque la nómina es corta, demuestra la afición y el buen gusto de Miguel. Todos esos grandes artistas eran lo mejor que en esa época había en Sevilla. Con quien tuvo buena relación fue con Manolo Caracol, padre, «con su gran bulto en el cuello y una pinta que alarmaba, pero no pasaba nada... Manolo sentía debilidad por mi y me orientaba en ese mundo que conocía tan bien. Era primo de los Gallos y organizaba unas juergas con famosos toreros». Lógicamente debió de escuchar bastante a Manolito Caracol, artista de moda, por esos años en La Alameda. Otra figura muy popular y que fascinó a Miguel de Molina fue Currito el de la Jeroma, al que describe y señala como buen guitarrista. Currito (1900-1933) era un artista muy completo, pues cantaba, bailaba, tocaba el piano flamenco y la guitarra, y además lo hacía todo bien. Murió muy joven debido a su vida bohemia.

Con ese ambiente reseñado y con esas vivencias es lógico de suponer que una personalidad tan sensible se sintiera artísticamente atraído por el flamenco y con todas las posibilidades de entregarse a él. «A todo esto, yo iba haciendo algunos pinitos como bailaor y cantando cosas que no fueran comprometidas, ya que, como en algún momento conté, yo nunca me lancé a los cantes grandes, sólo me animaba con algunas chuflas, bulerías y sevillanas.

Pero siempre aprendí cosas, que con el tiempo aplicaría, de muchos monstruos del flamenco», reconociendo que en esas juergas de Sevilla «bebí la esencia de mi arte, junto a gente irrepetible». El siguiente paso artístico y definitivo lo daría en Madrid, también influenciado y motivado por el flamenco.

Miguel llegó a Madrid en 1930 recomendado por un cantaor sevillano, para el dueño del colmado Los Claveles, Antoñito el Divino. Este colmado estaba situado en la calle Manuel Fernández y González, en el mismo espacio que hoy ocupa el bar y restaurante La Trucha. En el piso de arriba había reservados donde se celebraban juergas. Miguel fue contratado para ayudar en el mostrador y en el freidor. También participaba en algunas fiestas donde caía muy bien «cuando me arrancaba a bailar **por** bulerías», y también de allí salió el apodo de La Miguela, como sería conocido en el ambiente flamenco, y allí hizo mucha amistad con una morena bellísima, conocida por la Caoba. Presumo que se trata de la célebre amante del General Don Miguel Primo de Rivera, que además consiguió para Miguel una mili muy reducida. Muy cerca de Los Claveles estaba el mítico Villa Rosa, en la esquina de la Plaza de Santa Ana con la calle Núñez de Arce. Este histórico local que todavía pervive está considerado en la historia del flamenco como el colmado más famoso. Había sido impulsado en 1921 por don Antonio Chacón, donde estableció su trono, y en torno a él y a sus fiestas aristocráticas los grandes artistas del flamenco también se instalaron allí. Era un local serio, para gente selecta y adinerada, con unas instalaciones preciosas, muy andaluzas y todo muy controlado por el dueño Tomás Pajares. Y como reconoció Miguel «a base de humildad, honestidad y simpatía, logré lo que en un principio parecía imposible: que me admitieran. Allí iba a convivir con todos los grandes del flamenco que vivían en Madrid, desde don Antonio Chacón... hasta una lista de populares figuras que animaban las juergas, algunas de las cuales hicieron historia». Una aclaración, con Chacón no llegó a alternar ya que este había muerto en enero de 1929. Su paso por Villa Rosa fue definitivo. Hay una foto de un cuarto, donde lo podemos ver rodeado de grandes del flamenco: Rita Ortega, José Ortega, Juanito Mojama, Antonio Valdepeñas... y los guitarristas Niño Pérez y Pepe de Badajoz.

Con la llegada de la República se le despertó a Miguel la idea de salir a un escenario como artista del baile y la canción andaluza: «Yo nunca había ido a una academia, todo lo que sabía lo había aprendido de observar a los artistas en las juergas de Sevilla y Madrid. Había hecho alguna intervención bailando una farruca, unas bulerías... o entonando unas coplas, y la verdad es que siempre fui recibido con simpatía». Con este párrafo nos deja claro cual fue su génesis artística. Además su nueva etapa estará inicialmente impulsada por elementos flamencos. Fue la bailaora Soledad Miralles quien le propuso hacer pareja, buscando un flamenco estilizado. Soledad fue una buena bailaora, con una gran trayectoria artística, a la que tuve la suerte de ver en su último espectáculo, en el teatro Eslava de Madrid, en 1960, titulado *Sonidos negros*, junto a Jacinto Almacén y otros artistas. Tras montar unas zambras debutaron en julio de 1931, en el Teatro Romea. El programa anunciador decía así:

La Musa de Romero de Torres: Soledad Miralles, en la gran fiesta del baile, presentará al público madrileño el formidable bailarín de arte gitano, Miguel de Molina, el cual ejecutará con la gitanísima estrella el tan celebrado baile "Manolo Reyes". Recital coreográfico de arte flamenco. También actuará la estrella de la canción Ofelia de Aragón.

Tras el éxito de su baile, Miguel prepararía dos solos como cancionetista: *Las coplas del Burrero* y *El día que nací yo*, y bailaría con Soledad *La danza del terror*, de *El amor brujo* de Falla, lo que les valió que la bailarina Laura Santelmo los incorporara en *El amor brujo* que presentaba en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. En esta obra conoció Miguel a Antonio de Triana, al que llama en *Botín de guerra* Juan. Fue un gran bailaor que desarrolló gran parte de su arte en América donde coincidió con Miguel en varias ocasiones en México. Y con motivo de *El amor brujo* conecta con Ignacio Sánchez Mejías, quien le propone bailar por bulerías frente a Rafael Ortega, protegido de Ignacio, para el montaje que estaba preparando la Argentinita. «Si se trata de marcarse por bulerías con el natural desplante, lo hago sin problemas. Y siendo sólo eso, yo me enfrento con Ortega y con quien sea, porque para bailar por bulerías a compás, no hay más que una forma». Y Miguel daría un juicio crítico aclarando que «Rafael Ortega era un gitano acaballado, que bailaba un flamenco bastante sofisticado, con un revolotear de manos que ningún bailaor de estirpe se hubiera atrevido a utilizar. Pero él tenía su personalidad, y entre toda la familia Ortega habían fabricado el mito del "hechizo del baile de Rafael". Para mí, más era el ruido que las nueces». Comentario con el que estoy plenamente de acuerdo y que me confirma el conocimiento que tenía del flamenco. Frustrado su intento de trabajar con la Argentinita en *El amor brujo*, se le presentó la ocasión de personificar el *Espectro* en la nueva versión que del *El amor brujo* preparó Antonio Mercé La Argentina, aunque Miguel en su biografía dice que le ofrecieron el personaje de Carmelo, pero éste sería para Vicente Escudero, tal y como aparecen en el programa inaugural del Teatro Español, en abril de 1934. Y junto a ellos en el papel de Lucía la célebre Pastora Imperio, que fue la que estrenó en 1915 la primitiva versión de esta famosa obra de ambiente gitano.

Se había producido un acontecimiento artístico que no podemos pasar por alto, y que fue importante para el desarrollo cancionetístico de Miguel de Molina, y que decidiría el arranque definitivo de su personalidad creadora. En enero de 1934, en el Circo Price se anunciaba el siguiente reclamo publicitario: «Primera velada de ópera flamenca con el caso mas extraordinario, por primera vez en España: El artista dos veces tenor, Angelillo ante la orquesta, Angelillo ante la guitarra. Hay una gran expectación por conocer la nueva modalidad de este eminente divo, que actuará ante una orquesta de 25 profesores, dirigidos por el maestro Montorio».

Con este espectáculo se quiere ver la «definitiva incorporación de la orquesta a la música flamenca». Diré que antecedentes y experiencias de este tipo datan desde el siglo XIX. Angelillo lo que si hizo fue abrir el camino para que un cantaor flamenco compaginara el cante con la canción. Era el momento inicial de la nueva y definitiva etapa de la canción andaluza, cultivada en el comienzo de los años treinta por la profesionalidad artística de sólo cancio-

netistas, como Estrellita Castro, Argentinita, Conchita Piquer, Emilia Benito, Imperio Argentina, Rosarillo de Triana, Dora la Cordobesita, Paquita Alfonso, Lola Cabello y Anita Flores entre otras. La influencia y el empuje de Angelillo fue decisivo para relanzar y consolidar esta expresión andaluza y flamenca, que por emblemática y representativa formaría la identificación total de la canción española, aunque para algunos solamente sea el nacimiento de lo que ahora se llama *La copla.*

Hasta ese momento en los cabarets y teatros sólo cantaban mujeres y únicamente se toleraba, tal vez por su condición algo humorística, a los imitadores de estrellas que salían travestidos. De hombres sólo cantaban los cantaores flamencos, y a partir de los años veinte los solistas de orquestinas de tangos, y algún melódico de orquesta cabaretera con aires suramericanos. El cancionero tipo español no existía y ese estilo lo creó y lo impuso con su arte personal Miguel de Molina. Enseguida empezaron en esa línea a salirle imitadores, como Manolo Torres, Manolo Rodrigo, Nazy (humorístico chansonier), Vianor, Edmod de Bries, Benamor, Miguel de Wander, Tomás de Antequera... y otros muchos. Y por otro lado Angelillo grabando discos de canción andaluza a orquesta y llevando sus canciones al cine. Gracias a Angelillo y a Miguel de Molina también, la canción y el espectáculo se enriqueció con la figura del cancionero, y mientras unos cantaores incorporaban a su repertorio, sobre todo por bulerías, las canciones de moda, otros desarrollaban su capacidad artística y creativa en el terreno de la canción, como Juanito Valderrama, Manolo Caracol, Pepe Pinto y Rafael Farina entre otros.

Hacia finales de 1934 se inicia el despegue artístico de Miguel con un constante recorrido por salas de fiestas y teatros de Madrid, Barcelona, Zaragoza, San Sebastián, Santander, Bilbao, Valencia... donde todavía sigue condicionado a una imagen flamenca que a él le gustaba mantener. Así lo vemos anunciado, como «bailarín cañí», «gran estilista gitano», «renovador del arte gitano» y por fin anteponiéndose al bailarín «cantante». Ya en enero de 1936 la prensa valenciana hace crítica de sus canciones. Hasta entonces en sus actuaciones sigue utilizando elementos flamencos. Lo hace con la bailaora Adelina Durán, forma trío con la pareja Pilar Calvo y su marido el guitarrista Luis Maravilla, con las hermanas Ortega, una de ellas, Regla, la gran bailaora, con el guitarrista Antonio Romero "El Tripa", viejo conocido de Villa Rosa, con la gran Carmen Amaya y su tropa flamenca, con la que vuelve a coincidir en mayo de 1936 en el Teatro de la Zarzuela, en once días inolvidables.

Con la guerra civil, Miguel, ya consagrado como el cancionero que era y con su personalidad ya definida se nos aleja del panorama flamenco. De nuevo en la posguerra seguirá su relación con el flamenco, a través de los espectáculos de varietés en los que participa. Trabajará nuevamente con Pilar Calvo y Luis Maravilla, y con Concha Borrull, de la dinastía flamenca de los Borrull, afincados en Barcelona y regentando el Villa Rosa barcelonés. Y es en la Barcelona de 1941 donde Miguel interpreta cuatro cortos cinematográficos. Gracias a ellos, como documentos excepcionales, podemos ver la dimensión real y flamenca de Miguel de Molina, donde nos muestra sus aptitudes de bailaor flamenco. En *Sangre de Luna*, que es una historia de gitanos, perfila

Luis Maravilla, Pilar Calvo y Miguel de Molina

un antecedente de lo que luego serían las zambras de Lola Flores y Manolo Caracol. En *Chuflillas* Lolita Benavente nos baila una farruca acompañada a la guitarra por Rafael Nogales. Y es en *Manolo Reyes* donde Miguel, que hace el papel de un gitano fragüero, nos canta nada menos que un martinete, y una colombiana a orquesta, *Mardito sea el dinero*, cante creado en 1933 por el Niño de Marchena. El films se remata con una fiesta por bulerías, donde participa Miguel.

Antes de su marcha a América, en tiempos difíciles para poder trabajar en España, Miguel se va a despedir con buenos recuerdos flamencos. Nuevamente con el dueño de Villa Rosa, Tomás Pajares va a encontrar la forma de buscarse la vida. Se había abierto un nuevo Villa Rosa en las afueras de Madrid. Establecimiento a todo lujo, por donde pasaron las mejores atracciones españolas y extranjeras, y donde nunca faltaba el cuadro de artistas flamencos. Miguel volvió a organizar fiestas de postín. También frecuentó por entonces una venta llamada La Capitana, propiedad de Pastora Imperio, dedicada exclusivamente a juergas flamencas.

Miguel de Molina nunca pudo desentenderse o separarse del flamenco. A su llegada a Buenos Aries, el 7 de noviembre de 1942, y contratados también por Lola Membrives, llegaron con él Lolita del Puerto, su esposo el compositor y pianista Guillermo Cases, la pareja de baile Muguet y Albaicín, la cantaora Ana María de los Reyes y el cantaor y recitador cordobés Rafael Nieto. La irrupción de Miguel fue triunfal en el ambiente teatral y flamenco, atrayéndose a todo el público porteño sin distinciones, incluidos los habituales frecuentadores de los bares, restaurantes y colmados de ambiente español y andaluz como el Hispano, el Iberia, el Globo, El Tronío, El Embrujo de Sevilla, Goyescas y el Colmao Sevilla donde se veneraba a Angelillo.

Su primer impacto ante el público fue el 14 de noviembre cuando se levantó el telón con las *Sevillanas del Espartero.* Al lado de Miguel bailaban las sevillanas Muguet-Albaicín en una escenificación de plaza de toros. Cuando llegó *Ojos verdes* y *La bien pagá* el delirio fue desbordante. A partir de entonces, en todos los espectáculos que Miguel montó o compartió en el resto de su vida artística, nunca faltaría la estampa o intervención de artistas flamencos. Por la cartelería vemos entre otros a los bailaores jerezanos Paco Laberinto y Terremoto de Jerez, a la bailaora Adelina Durán, su permanente y gran guitarrista Esteban de Sanlúcar, que le acompañó además muchas veces sus canciones con la guitarra. Y cerrando el ciclo, en 1950 sus actuaciones compartidas con la genial Carmen Amaya y toda su compañía. Una apoteosis flamenca que confirmaría el sentido y la razón por la que el gran Miguel de Molina, además de... fue y se sintió todo un artista flamenco.